

〈疚しさ〉の問題

— *The Pyramid* (1967) における回想の構造

The Problem of Guiltiness: the Structure of Reminiscence
in William Golding's *The Pyramid*

小 林 亜 希

Aki Kobayashi

『山形県立米沢女子短期大学紀要』 第50号

2014年12月26日刊 別刷

〈疚しさ〉の問題 — *The Pyramid* (1967) における回想の構造

The Problem of Guiltiness: the Structure of Reminiscence in William Golding's *The Pyramid*

小 林 亜 希

Aki Kobayashi

要旨

本稿は、William Golding の *The Pyramid* (1967) における回想の構造を、語りの時間に注目して分析することで、物語に生じる〈疚しさ〉の問題を考察する。はじめに、当該テキストの構造が音楽のソナタ形式に応じて展開していることを指摘した上で、三部から構成される物語を時間軸に沿って再構成する。次に、物語論における「順序」(order)や「速度」(speed)という概念を援用して、語り手によって巧みに操作されている「錯時法」(anachrony)がなぜ生じているのかを分析する。最後に、語り手によって操作される時間から出来る「認識の遅れ」への自己欺瞞と〈疚しさ〉がテキストの意味作用の原動力であることを明らかにし、語りの〈疚しさ〉が20世紀イギリスの階級意識とメリトクラシーの狭間から生じる〈疚しさ〉と通底していることを論ずる。

キーワード：語り、ソナタ形式、錯時法、認識の遅れ、疚しさ

1. 問題の所在と目的

『蠅の王』(*Lord of the Flies*, 1954)を上梓して以来、ウィリアム・ゴールディング(William Golding, 1911-1993)によって発表された初期作品の多くは、極限状況に置かれた人間の暗部を執拗に描くことで、一定の評価を得てきたように思われる。ところが、第6作目の長編小説『ピラミッド』(*The Pyramid*, 1967)は、作者の青年期を題材にした自伝的小説であり、一見どこにでもあるような地方都市の日常を淡々と描いているため、それ以前の作品が持つ強い寓意性は影を潜め、ある種のリアリズム小説であるかのような印象を与えるテキストである。¹そのため、同時代の批評にあつては、Pemberton (1969)のように「複雑な構成をもたず、明らかな意図を感じさせない、1930年代の地方都市を描いた写実小説」(26)といった評価も少なくなかった。しかし、Crompton (1980)や McCarron (2006)といったその後の批評家たちは、〈性(愛)〉、〈階級〉、〈音楽〉という3つの主題に注目し、見せかけのリアリズムの背後に潜む象徴性を読み込むことで、階級社会の中で葛藤する青年の成長を描いた、ある種の教養小説(Bildungsroman)として評価している。²特に重要視されてきたのはタイトルに象徴されるイギリスの階級社会であり、Crawford (2002)は1930年以降の階級社会の流動化に着目し、「ザ・ムーブメント」(*The Movement*)や「怒れる若者たち」(*Angry Young Men*)のテキストとの影響関係を指摘した上で、ゴールディングは階級社会の構造を攻撃しているのだと論じている。しかしながら、いずれの批評も象徴の意味作用から主題を抽出し

ようとするあまり、語りの構造については十分な分析を加えてこなかったように思われる。Henry (1985) は物語の時間を分析しているが、物語内容の再構成に留まっており、主題との関わりが十分に検討されているとは言えない。

『ピラミッド』は、語り手が作中人物でもある「等質物語世界的物語」(homodiegetic narrative)、いわゆる「一人称の語り」(first-person narrative) の物語であるが、ある種の錯時法(anachronie)が見られることから、回想される時間が語りに手によって巧みに操作されているように思われる。³ また、作者自身もBaker (1982) との対談の中で認めているように(153)、この物語が音楽の「ソナタ形式」に応じて展開しているのだとすれば、回想の語りの構造とソナタ形式はどのように関係するだろうか。本論では、テキストが「何を語っているか」よりも先に「いかに語られているか」に注目し、『ピラミッド』における回想の構造を、Chatman (1978) やGenette (1980) が提起した「順序」(order) 及び「速度」(speed) という物語論(Narratology)の概念を援用して分析したい。物語理論において、「順序」とは「諸事象が生起する(と言われる)順序とそれら諸事象が物語られる際の順序との間に成り立つ一連の関係」であり、「速度」とは「物語られるものの持続、つまり物語られる状況・事象によって(おそらく)カヴァーされる時間の(近似的な)延長と、物語の長さ(例えば行数、項数など)との関係」である。⁴ 最終的に、語りの時間操作を分析することによって、1930年代以降の階級の流動化に対する語り手の態度も明らかになるだろう。先回りして言えば、回想の構造を分析することによって浮かび上がるのは、語り手=作中人物の「認識の遅れ」であり、認識の遅れによって立ち現れる〈疚しさ〉の問題である。

2. 回想の構造とソナタ形式

物語は三部から構成されており、架空の地方都市スティルボーン(Stilbourne)における作中人物オリヴァー(Oliver)の青年期から中年期までが大人になった「私」の回想によって語られている。語られる時間は語り手の回想によって前後するが、主に1930年代前後の青年期が回想の中心である。第一部は、オックスフォード大学への進学を間近にひかえた18歳のオリヴァーと少女イーヴィー(Evie)との関係を中心としており、後半に、オリヴァーが大学3年生の秋に帰省した折にイーヴィーと再会するエピソードが語られている。オリヴァーは、音楽の道に進むか、奨学金を獲得して大学進学するかで悩む一方、地元の名士の娘イモジェン(Imogene)への失恋を機に、下層階級の娘イーヴィーとの仲を深めていくが、半ば強引にイーヴィーと関係をもってしまう。語りの速度に関して言えば、前半は数週間ほどの出来事であり、後半はたった一日の再会場面が報告されているため、語りの速度は物語言説の時間(discourse time)が物語内容の時間(story time)よりも長く、相対的に遅いと言える。第二部は、オリヴァーが大学一年次の一学期を終了してスティルボーンに帰省した際、スティルボーン・オペラ協会によるオペレッタ『ハートの王様』(*The King of Heart*)を上演するまでの数日間の様子が描かれる。ここでは、スティルボーンの住人の露骨な階級意識が戯画化して描かれ、ロンドンから招かれた演出家ド・トレイシー(Mr. De Tracy)との交流によってオリヴァーはイモジェンへの思いから解放される。ここでは数日間の出来事が扱われるにもかかわらず、あたかも稽古風景や作中人物たちの会話自体が演劇であるかのように進行しており、物語言説の時間と物語内容の時間は概して一致しているかのような印象を与える。第三部では、大人になった語り手=作中人物オリヴァーが、バウンス(Bounce)と呼ばれるピアノ教師ドーリッシュ(Miss Dawlish)の墓碑銘を見た直後、過去をフラッシュバックによって想起する構造になっており、第一部と第二部で扱われた時間が当然包括されている。したがって、1930年前後の出来事が扱われるのだが、オリヴァーの子供時代から第二次

世界大戦の一時期までの出来事がオリヴァーの物語を中心に展開しているために、第一部と扱われている時間が同じであっても、同じエピソードが重複して語られることはない。主にドーリッシュと自動車修理工であるヘンリー (Henry) との歪な関係によって引き起こされる事件が大部分を占め、オリヴァーの進路の悩みや両親との葛藤などが描かれるが、最終的には再び墓碑銘の前のシーンに戻ることで、回想の時点が1963年であることがわかる仕掛けになっている。語り手＝作中人物による回想的語りによって提示される手法は第一部と共通しているが、扱われている時間は第一部よりも長い。したがって、語り手＝作中人物による回想的語りによって提示される手法は第一部と共通しているが、扱われている時間が長いいため、物語言説の時間は物語内容よりも短く、速度は相対的に速いと言えるだろう。この構造を表にまとめたのが下記の図1である。

図 1

序奏	第一部 (提示部)		第二部	第三部 (再現部)		コード
	第一主題	第二主題	(展開部)	第一主題	第二主題	
オリヴァーの青年期 (大学入学前)		イーヴィーとの再会 (大学2年生)	「ハートの王様」の上演 (大学1年生)	スティルボーン再訪 (1963年)	「私」の視点から語られるバウンスの生涯 (1920～1963年)	

こうして見ると、回想の語りの時間性がソナタ形式にある程度対応していると仮定することができるのではないか。すなわち、第一部は二つの主題を有する提示部、第二部は展開部、第三部は二つの主題を有する再現部といったように、時間軸との連関から対応関係を見出すことができるのである。⁵ 「提示部」の第一主題はオリヴァーの青年期の出来事、第二主題はイーヴィーとの再会に該当し、「展開部」はオリヴァーが大学1年生の時の「ハートの王様」の上演をめぐる出来事、第三部が「再現部」に該当し、第一主題は成人したオリヴァーのスティルボーンの再訪、第二主題はオリヴァーの視点から語られるバウンスの生涯、コードはスティルボーンとの別れに相当するだろう。ただし、第三部に関しては、回想される時間に移動が見られるため、主題の峻別は便宜的なものに留まる。また、すでに述べたように、回想の語りの速度は、第一部：物語言説の時間＞物語内容の時間、第二部：物語言説の時間＝物語内容の時間、第三部：物語言説の時間＜物語内容の時間というように、ソナタ形式に応じて速度（テンポ）を増していくと考えることができる。速度の問題は後述することになるが、物語内容の時間的な前後関係において、明らかに違和感のある二つの疑問点を確認してみたい。

第一に、三箇所の時間記述に注目すると、第一部後半と第二部における出来事の順序が前後していることがわかる。まず、第一部後半（第二主題）の冒頭に “Yet Evie avoided London Bridge for I saw her once more, and in Stilbourne. It was two years later in the autumn and I was on the verge of my third year at Oxford and restless with the world since anyone could see a war was only just round the corner.” (117) という記述があることから、第一部後半（第二主題）がオリヴァーの大学入学後から2年後の出来事であるのに対して、第二部の冒頭は “At the end of my first Oxford term I came back to Barchester by train, then took the bus out to Stilbourne.” (131) とあるように、大学入学後最初の休みに帰省した時の出来事であるから、第一部前半の数ヵ月後の出来事であると推測できる。また、“The last time I had been in the Crown was with Mr. De Tracy nearly two years before, a notable occasion.” (123) という第一部後半の記述に第二部

に登場する演出家のド・トレイシーの名前が登場することで、第二部の内容を先取りしていることも理解できる。だが、ここで二つの出来事の時間的前後関係を倒置させているのは何故なのだろうか。

第二に、第三部はオリヴァーの子供時代から第一次大戦の一時期までの出来事が回想されるが、オリヴァーのピアノ教師であったバウンスの物語を中心に展開しているために、重複している時間であっても、同じエピソードが語られることはない。勿論、一度語った出来事を省略して語ることは、小説に於いて必ずしも珍しいことではないかもしれない。しかしながら、もしこの物語の第三部がソナタ形式でいう再現部にあたるのであれば、第三部が第一部の物語内容の時間を包摂にしているにも拘らず、第一部で語られた重要な出来事に一切触れずに、第三部でバウンスについて語ることは何を意味しているのだろうか。⁶ 以上の疑問を解き明かすために、第一部を中心に分析し、第一部が、第二部、第三部でいかに展開・再現されているのかを分析してみたい。

3. 語り手の「私」の顕在化と階級社会の眼差し

第一部から第三部まで通底しているのは、大人になった「私」が回想的に過去を語っていることである。一見すると「語り手の私」(narrator-I)と「作中人物の私」(character-I)は分かちがたく結びついているように思えるのだが、私たち読者は「語り手の私」が顕在化する箇所を少なからず見出すことができる。たとえば、イーヴィーに言い寄ることに策を弄するオリヴァーが彼女の失くした十字架を探すことを決断する場面で、語り手オリヴァーは次のように語る。

With that capacity for long and deep calculation which has since proved so beneficial to my country I set myself to evaluate the situation. (22)

「我が国のために役立つ計り知れない才能」とは、詳細には報告されないものの、第三部で“I enjoyed a very peaceful war, I’m afraid. We had to have gas ready, of course. But we never used it.” (254) と語られることから、政府のしかるべき研究所に勤めたオリヴァーが第二次世界大戦中、化学兵器の製造に従事した時の大人の経験を指示していると推測できる。だが、ここで何より強調されているのは、イーヴィーを求めるオリヴァーの行動が極めて打算的であったこと、その振る舞いが大人になった「今」にも影響を及ぼしていることであろう。作中人物オリヴァーの利己主義的な欲望を、語り手オリヴァーは暴露してしまう。語り手である大人の「私」は、自らの欲望について内省的に所見を述べる際に顕在化してくると言えるだろう。

しかしながら、オリヴァーの利己的な欲望の発露を抑圧すると同時に駆動させているのは、作中人物たちの「眼差し」に体现される「階級意識」である。父親が薬剤師として勤めている病院の医者の子ロバート (Robert) の視線を感じた時、オリヴァーは次のように語る。

Below the immediate line of vision, I could see that Robert was giving me a Look. It was the sort of Look that kept the Empire together, or quelled it at least. Armed with that Look and perhaps a riding crop, white men could keep order easily among the clubs and spears. He walked with great dignity into the house, duke’s profile high, attention straight ahead. I laughed loud and long and savagely. (17-18)

以上の所見は、語り手の顕在化を指示する現在時制を初めとする「直示子」(deictic)が不在のため、語り手と作中人物の声を峻別することはできない。だが、ロバートの眼差しを大英帝国による被植民地の圧政の眼差しと重ねていることは明らかであり、“Look”とは単なる「眼差し」ではなく、階級社会に根差した他者を支配する欲望の眼差しであることがここに暗示されている。また、最後の一文は、“savagely”という副詞から、「野蛮に笑う」ほかに抵抗の手段をもたなかった過去の自分に対する「語り手の私」の内省を読み取ることができるだろう。この直後、語り手オリヴァーは幼少期のロバートとの会話を思い出し、ロバートの父親が医師であることを根拠に、薬剤師の息子であるオリヴァーを“You’re my slave.” (18) と侮蔑し、屈服させようとした出来事を回顧している。オリヴァーはこの「眼差し」が、階級意識を体現する権力装置として働いていることを見抜いた上で、所見を述べていると言えるだろう。また、オリヴァーがこの眼差しを意識せざるをえないのは、初恋の人であったイモジェーンが自分よりも階級が上であり、地元の名士と結婚したことによって、手の届かない存在になったことにも起因している。イモジェーンを獲得できない欲望を満たす代わりに、イーヴィーに対する性的欲望とスティルボーンの階級社会における柵が、オリヴァーの眼差しの中で分かちがたく結びついていくのである。オリヴァーは、時に空を眺めながら、スティルボーンの階級意識の閉塞感からの解放を夢見ている。だが、Sugimura (2009) も指摘しているように、スティルボーンの至るところに視線の存在が書き込まれており (123)、階級社会の「眼差し」は、時に両親からの眼差しに変容し、スティルボーン全体に胚胎する不可視の「階級意識」として反復されている。イーヴィーの妊娠を危惧するオリヴァーは、彼女と結ばれることを欲する一方で、“I saw their social world, so delicately poised and carefully maintained, so fiercely defended, crush into the gutter. I should drag them down and down through those minute degrees where it was impossible to rise but always easy to fall—Yes. I should kill them.” (93) というように、彼女を気遣うのではなく両親が築いてきた社会的地位が壊されることを怖れている。階級意識が家族を含めた共同体を維持する装置でもあることを、オリヴァーは見抜いているのである。しかし、オリヴァーは欲望を抑制することができず、イーヴィーに性的欲望を向ける。このとき、オリヴァーは“I stared curiously at my slave.” (105) と語り、「眼差し」の主体となってイーヴィーを奴隷のように見下すことで、かつてロバートが自らに注いでいた「眼差し」を内面化することに成功している。後日オリヴァーは、丘の上の開けた場所でなければ関係を持ちたくないと主張するイーヴィーに対し、スティルボーンの町からの視線を感じて一瞬躊躇うが、欲望に負けて半ば強引にイーヴィーと関係を持ってしまう (113)。しかし、それはイーヴィーの策略であり、二人の情事はオリヴァーの父親によって双眼鏡で見られていたことが明らかになる。階級社会の「眼差し」を内面化することによって、青年オリヴァーは利己主義的な欲望を肥大化させるが、父親による監視の眼差しによって挫折する。支配の主客を逆転させて見下す主体になったつもりが、さらに自らを見下ろす眼差しが存在していたことにオリヴァーは幻滅するのである。ここにはイーヴィーを傷つけたという反省は一切見られない。語り手オリヴァーは自らの欲望に自己言及するだけで、反省的な態度を示すことはないのである。むしろ、自分の欲望を自己弁護するために、語り手は次のように語る。

Some things need to study, no learning, no repetition in pursuit of memory. They burn themselves into the eye and can be examined ever after in minute detail. Moreover it is their nature—since we cannot even think, without leaving a mark somewhere on the cosmos—to bring with them their own inescapable interpretation. (102)

作中人物オリヴァーがイーヴィーのスカートをたくしあげた時に感じたことを現在形で報告することによって、語り手オリヴァーはそれがあたかも普遍的な啓示であったかのように語っている。イーヴィーの臀部に「みみずばれ」(“those red welts”)が見えた時、オリヴァーにとって「みみずばれ」はイーヴィーの筆記の教師であったウィルモット(Wilmot)との性的関係を確信させる“mark”だった。「避けられない解釈」(“inescapable interpretation”)によって、オリヴァーはイーヴィーに対してサディスティックな欲望を覚える。だが、この奇妙な確信は誤解であった可能性が高い。というのも、それから2年後に明かされることだが、イーヴィーが初体験の相手がオリヴァーであったことを告げ、イーヴィーは父親によって性的虐待を受けていたことが期せずして明らかになるからである(129)。したがって、以上の箇所は「それ自体避けられない解釈」をした自分への自己弁護として読むことができるだろう。この「避けられない解釈」が生んだ過ちを、オリヴァーはどのように自己弁護するのだろうか。適宜、物語内容を時間軸に沿って再構成しながら、第二部と第一部後半(第二主題)を分析してみたい。

4. 認識の遅れ

第二部では、スティルボーン・オペラ協会によるオペレッタ「ハートの王様」の稽古風景と本番当日の様子が多くを占めている。執拗に描かれるのはスティルボーン全体に胚胎する階級意識であり、オペレッタの稽古風景通して戯画化されている。オペレッタには、イーヴィーが住むチャンドラズ地区の住人が参加できないのはもちろん、一連の配役から演出までが階級に囚われており、オリヴァーはイモジェーンとその夫が主役を務めると聞いて、参加に消極的である。しかし、第二部後半では、演出家のド・トレイシーに対して親しみを感じ、イーヴリン(Evelyn)という愛称で呼びかけ、一緒にパブへ飲みに出かけている。オリヴァーはド・トレイシーにイーヴィーとの関係を告白し、「真実(“the truth”)が知りたい」と言う。ド・トレイシーは真実を知るためには「感覚による認識」(“perceptive”)が必要だと答えた上で、数枚の写真をオリヴァーに見せる。そこにはバレリーナの格好に女装したド・トレイシーが映っており、男性同士で見つめ合っているものもあった(176-77)。おそらくド・トレイシーは女装趣味のある同性愛者であることをカミング・アウトしようとしたのだが、作中人物オリヴァーはそのことに気づいておらず、一笑に付してしまう。その後、オリヴァーは階級意識に依存せず、純粹に音楽としてイモジェーンの歌を聞いたとき、イモジェーンの歌が稚拙であり、彼女とその夫が虚栄心の強い人間にすぎないことを認識し、このことから「自由」さを感じている(183)。しかしながら、オリヴァーはド・トレイシーが伝えたかった真意とは別のメッセージを受け取っており、ド・トレイシーの告白には気づいていない。イモジェーンに対する認識が変わる一方で、ド・トレイシーに関する認識は変更されておらず、本来の話題の中心であったはずのイーヴィーに関しては一切触れられていないのである。過去に関する認識は遅れて変更されるが、語られている「今」に関する認識は欠如している。先回りして言えば、作中人物オリヴァーの認識は、つねに「遅れて」出来るのである。第二部で扱われる『ハートの王様』は、劇中人物の王様と王妃が互いの変装に気づかないことで劇的アイロニーが生じる物語であるが、オリヴァーもまたド・トレイシーやイーヴィーに対する自らの過失には気づいていない。すでに述べたように、第二部は、物語内容の時間と物語言説の時間が概して一致するような速度、すなわち、「情景法」(scene)で描かれており、オペレッタの稽古風景や作中人物たちの会話自体が演劇であるかのように進行している。だとすれば、ここではあたかも演じられるはずの「劇中劇」が戯画化されて展開されているかのような効果が生じていると言えるだろう。第二部において「展開」されるの

は、オリヴァーの「認識の遅れ」によって生み出されているアイロニーなのである。なぜなら、公衆の面前に曝されたド・トレイシーの経験を、オリヴァーも2年後に同じ場所で反復しているからである。

イーヴィーに関する認識に決定的な変化が訪れるのは、前もって語られる第一部後半（第二主題）、この事件の2年後にあたる。大学3年に進学する直前に帰省していたオリヴァーは、以前にド・トレイシーと赴いたクラウン（“Crown”）というパブでイーヴィーと再会するが、2年前の関係を激しく糾弾される。

“It all began,” She said, “when you raped me.”

A nightmare singing started in my ears. There was nothing to say—no plain statement that would bear the indisputable imprint of truth. And indeed, what had I done, we done? (127)

自分が感じていた真実とは異なる事実を突き付けられ、オリヴァーは言葉を続けることができない。だが、一方で、“I”を“we”と言い換えることでイーヴィーとの関係が一方的なものであったことを否定しようとしており、イーヴィーへの罪を認めながらも事実を率直には認めていない。だが、この遣り取りがオリヴァーの認識に変化を与えたことは、以下の語りから確かなことのように思える。

I stood, in shame and confusion, seeing for the first time despite my anger a different picture of Evie in her life-long struggle to be clean and sweet. It was as if this object of frustration and desire had suddenly acquired the attributes of a person rather than a thing; as if I might—as if we might—have made something, music, perhaps, to take the place of the necessary, the inevitable battle. (129)

オリヴァーは認めたくない過去を公衆の面前で暴露されたことによって、相手を欲望の対象として見ていたことを告白すると同時に、イタリックで強調される“we”を強調することで、イーヴィーと音楽をつくることができたかもしれないと考える。ここで音楽は、“the inevitable battle”と対照的に語られており、あたかも階級の差を取り払い、個人間のつながりを担保するものとして捉えられているように思われる。ここでなされている回想は、イーヴィーをモノではなく人間として認める一方で、自らの罪をレトリックで巧みに打ち消している。さらに、新たな認識が与えられる。前段のイーヴィーとの遣り取りで、オリヴァーはイーヴィーに対してあえてウィルモット的话题を振ることで、かつての二人の関係を蒸し返そうとしているのだが、イーヴィーはこれに一切答えずに話題を切り換えており、別れ際に父親との関係を期せずして暴露する（129）。この時点まで、イーヴィーと父親の関係がオリヴァーにとっては初耳であったことが、“I went home confounded, to brood on this undiscovered person and her curious slip of the tongue.”（129）という表現から読み取れる。だとすれば、やはりオリヴァーが見た「みみずばれ」は父親による虐待の痕であった可能性は否定できない。語り手が言う「避けられない解釈」は誤解であったかもしれないのである。だが、語り手はそのことについてはこれ以上言及していない。オリヴァーは過去の出来事に関する認識が変化する一方で、それを打ち消すかのような自己弁護を挟み、新たな認識が絶えず遅れて与えられている。語り手は、遅れて与えられた認識を先取りするかのように、時間的に後者であるはずの出来事を第一部で先に語ることによって、自らの認識の遅れを強調し、「避けられない解釈」の誤解を弁明することで、利己的な自己を隠蔽しているのである。⁷しかしながら、

イーヴィーと「音楽を作れたかもしれない」可能性を示唆するオリヴァーを、利己的な自己と見做すことが、果たして、できるだろうか。最後に、第三部で第一部がソナタ形式の中でどのように「再現」されているかを考察し、オリヴァーの回想の語りの核心に迫りたい。

5. 「再現部」としての第三部

第三部は、主にバウンスと呼ばれるピアノ教師ドーリッシュの生涯が、オリヴァーの日常を織り交ぜながらオリヴァーによって語られている。彼女は厳格な音楽家の父親の影に苦しみながらも音楽教師になり、一方で自動車修理工のヘンリーに愛情を注ぐが、ヘンリーはバウンスを利用して成り上がり、バウンスは最終的に発狂してしまう。第三部においても、オリヴァーは認識の遅れを強調して憚らない。たとえば、語り手オリヴァーは、ヘンリーの変化を語るエピソードの中で唐突に、“It was a generation later that I discovered, on looking back, why I felt myself to be full of dishonesty and guilt.” (224) と語る。また、オリヴァーが常に遅刻してやって来るために“Kummer”とバウンスに呼ばれる挿話も、彼の認識の遅れを示す象徴的なエピソードとして語られているように思われる。⁸ 最終的に、子供を連れて帰郷したオリヴァーは、バウンスの墓石の前で彼女を「畏れ、憎んでいた」(258) ことを告白しているが、これも全てを回想した後に、遅れてやってきた認識として報告されている。同時に、語り手オリヴァーは、バウンスとヘンリーの物語を語るたびに作中人物オリヴァーがその当時の状況を理解できなかったことを度々強調していることも注意しておきたい。

第三部は、第一部、第二部の物語内容の時間を包摂しているはずだが、語り手はイーヴィーに関するエピソードの一切を省略して回想しており、第一部との時間を正確に照応することは一見すると困難である。しかしながら、時間記述を丁寧に追っていくと、ある程度、第一部後半で語られる内容との照応を見ることが出来る。さきほど論じたイーヴィーとの再会によって作中人物オリヴァーの認識に変化があった時、第三部では何が語られているだろうか。第一部後半の冒頭である“At the end of my first Oxford term I came back to Barchester by train, then took the bus out to Stilbourne.” (131) と以下の引用部は、オックスフォード大学の最終学年に上がる前に実家に帰省していた秋の出来事であり、おそらく第一部後半と同時期であることが推測できる。⁹

She had called attention to herself for the last time, I said to myself in my innocence. For I was a chemist, not a biologist. It was only when I was getting ready to return to Oxford for my last year, that I learned better.

That autumn was hot and for once we had an Indian Summer. (249)

ここで語り手は、バウンスが自動車事故を起こした理由について所見を述べているが、その原因を究明できないのは自分が化学者であるからだと言っている。時間の前後関係は不明だが、第一部後半でイーヴィーをモノとしてではなく人間として理解していたはずのオリヴァーは、第二部でド・トレイシーに吐露していたような唯物論的立場に逆戻りしているように思える。だが、問題となるのはこの時点で起こったもう一つの重要な出来事である。

[...] but staring, staring—trying to find something on which I might fasten my eye and blind my mind’s eye. There was a storm in me which felt as if it were around me, so that the dry webs of spiders between the bricks seemed part of it and of her and me, and everything. I could hear my own voice as if someone else was using it.

“No. No. Oh-No. No. No—”

And I knew even then that the sight was seared into me, branded where I lived, ineradicable—
Bounce pacing along the pavement with her massive bosom, thick stomach and rolling, ungainly
haunches; Bounce wearing her calm smile, her hat and gloves and flat shoes—and wearing
nothing else whatsoever. (250)

ここで語られるのは、バウンスが裸で町を闊歩するというセンセーショナルな出来事である。発狂した彼女を見たオリヴァーは、「僕の心の目をくらましてくれるもの」を求めながらも、「根絶できない焼き印を押された」と感じている。バウンスが裸で町を練り歩くというセンセーショナルな事件と、イーヴィーとの再会によって新たな認識を得た時間が、ほぼ同じ時期の出来事であることに留意したい。二つの衝撃的な出来事は立て続けに起こっているはずなのに、語り手は両者の出来事を別件として語っているのである。だが、これはオリヴァーにとってイーヴィーとバウンスが表裏一体の切り離せないイメージを有していることを逆説的に示していないだろうか。第一部後半(129)が「認識の遅れ」を肯定し自己弁護を弄するのに対して、ここでは「心の目をごまかそうとする」が失敗し、“I knew even then”「その時わかった」というように、同時性が強調されている。認識は遅れずに、ここで初めて一致しているのである。狂気とはいえ、バウンスの行為は過剰なまでに階級社会における他者の目を気にしながら生きてきたオリヴァーにとって衝撃的なものであったに違いない。イーヴィーとの再会でもオリヴァーは真実を語るイーヴィーに、同様の感情を抱いたはずである。二つの出来事は一見異なる出来事として語られているが、時を同じくしてオリヴァーに真実を認識させる経験だった。ソナタ形式に則して述べるなら、第三部の「第二主題」では、第一部「第二主題」で語られたイーヴィーに対する罪悪感が、時を経ずして、バウンスの事件で「反復・再現」されているのである。ところが、語り手は、敢えてイーヴィーとの再会を何よりも先に語ることで自らの認識の遅れを強調し、自らの罪を自己弁護によって軽減するのであり、第三部では時間記述を明確にしないことで、二つの出来事の繋がりを不明瞭にしている。だが、この自己弁護を彷彿させる語りは、物語内容の時間を再構成するだけで、簡単に破綻してしまうのである。

6. 結論：〈疚しさ〉の問題

読者はよほど注意深く読まない限り、以上の時間の対応関係に気づかないかもしれない。しかし、このように物語内容の時間を再構成しながら読み進めると、回想の語りの構造自体が「認識の遅れ」を強調することによる自己欺瞞を孕んでおり、意図的な錯時法であることがわかる。だが、語り手が自己正当化のみを図りたいだけなら、時間記述は省略し、「認識の遅れ」のみを強調しておけばよかった。それでも語り手が最低限の時間記述を明記してしまうのは、裏を返せば、自己言及的な語りそのものにつきまとう自己正当化を不誠実だと考えてしまう〈疚しさ〉からではないだろうか。“It was a generation later that I discovered, on looking back, why I felt myself to be full of dishonesty and guilt.” (224)と吐露する語り手は、半ばそのことを理解していながら、自己劇化を止めることができない。認識の遅れを強調していたはずの語り手は、エンディングで自らの打算的欲望を暴露しつつ、ヘンリーに自分自身を投影している。

[...] I felt that if I might only lend my own sound, my own flesh, my own power of choosing the future, to those invisible feet, I would pay anything—anything: but knew in the same instant that,

like Henry, I would never pay more than a reasonable price.

“—and ninepence is three pounds. Thank you, sir.”

I looked him in the eye; and saw my own face. (262)

語り手オリヴァーの内省は、階級社会の中での打算的な自分をはっきりと明示し、ヘンリーの眼差しに映った自分の顔を見ている。両者は他者を目的ではなく手段としてのみ扱った点で、ミラー・イメージを共有しているのである。当時の時代背景に鑑みると、20世紀初頭の階級社会は流動化の一途を辿っていたとはいえ、中流階級が上流へと上昇するためには奨学金を得て大学に進学するほかなかった。¹⁰ 第三部で語られるように、オリヴァーはロウワー・ミドルクラス (lower-middle class) の奨学金少年であり (232)、この機会を逃せば階級を上昇することも不可能になる。一方、ヘンリーは当時発展途上だった自動車産業によって名を上げ、バウンスを金銭的に利用することでビジネスを成功させている。一見すると両者とも黎明期のメリトクラシー (meritocracy) によって出世するが、一方で共同体に胚胎する階級意識の眼差しを内面化することで、成り上がっていくように思える。この小説は、そうした時代背景の中で他者をひたすら手段として扱ったことへの〈疚しさ〉が回想の構造を通して明らかになっていく。

河野 (2011) は、「個人の経済的・社会的 (階級的) な上昇」を前提に個人の成長が描かれる19世紀の教養小説と「内面的な成長」を描く1950年代以降の小説を「イニシエーション小説」と呼んで区別しているが、オリヴァーの「内面の成長」は、階級意識を内面化すること自体がイニシエーションであり、成り上がる縁であった。¹¹ しかし、オリヴァーが19世紀の教養小説のように「遺産」のプロットによって社会的上昇を経験することなく¹²、メリトクラシーによって上昇を試みた時、多くの他者を犠牲に成り上がったことは言うまでもない。自己言及的な語りそのものにつきまとう自己正当化を不誠実だと考えてしまう〈疚しさ〉は、成り上がることの〈疚しさ〉と通底しているのである。

注

* 本稿は日本英文学会東北支部第66回大会 (2011年11月26日、於東北大学) での口頭発表に、加筆・修正を施したものである。

¹ テクストの成立過程と自伝的背景については、Carey (2009) が詳細に論じている。

² Johnston (1980) や Dick (1987) のように「音楽」をテキスト内に登場する「科学」に対立するモチーフとして重要視する批評家も多い。

³ 錯時法 (anachrony) とは「諸事象が起きた (とされる) 順序とそれら諸事情が報告される際の順序の不一致」を指す。Prince (2003) の『物語論辞典』を参照 (9)。Tiger (2003) は、この物語の語り手を「信頼できない語り手」(unreliable narrator) と見做してテキストを分析している (1-21)。

⁴ Prince (1987) の『物語論辞典』(136、181-82) を参照。

⁵ ソナタ形式は、主題部、展開部、再現部の三部から構成される器楽形式の一つである。古典期のソナタ形式においては、主題部と展開部はそれぞれ第一主題と第二主題から構成されるが、作曲家や時代によってその提示の仕方は多様であるため、本論では「主題」間の厳密な対応までは考慮していないことをお断りしておく。楽典についてはアンドレ・オデールの『音楽の形式』(1973) を参照。

⁶ Henry (1985) は物語内容の時間を再構成し年表を作成しているが、本稿の疑問には応

えていない。

- ⁷ 谷口 (1998) は、オリヴァーの「笑い」に注目し、「オリヴァーは真実を見抜けないことを装う笑いをうい、そして、偽りの認識の瞬間を設けることで、未熟で洞察力がなく認識出来ないために犯してしまったとして、「認識」以前の自己中心的な行為を自己弁護し、自責の念を軽くしようとする。また、彼は、その利己的で自己を正当化する語りの中で、エヴィを苦しめた日々の2年後に初めて真実を知るということを装う「認識」という瞬間を持ってくることによって、「感じとる力のなかった」若き日の時分を多少の甘酸っぱい心の痛みとともにノスタルジックに語ることが可能になるのである。」(142) と述べている。
- ⁸ 坂本 (2003) も指摘しているように、“kummer” は ‘late-comer’ (遅れて来る者) とドイツ語の ‘kummer’ (苦悩)、『Kammermusik’ (室内楽) との語呂合わせである。
- ⁹ Henry (1985) は物語内容を再構成し、二つの出来事が同時期にあたることを年表にまとめている。しかし、二つの出来事の同時性については言及していない。
- ¹⁰ 井上 (2007) は、ヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf) の『灯台へ』 (*To the Lighthouse*, 1927) に登場する薬剤師の息子タンズリー (Charles Tansley) や『ダロウェイ夫人』 (*Mrs. Dalloway*, 1925) に登場するサー・ウィリアム・ブラッドショー (Sir William Bradshaw) がロウワー・ミドルクラス (lower-middle class) 出身であることを指摘し、中流階級的なイデオロギーを受けて優秀な成績を取った者 (= 中流階級的な価値観を身につけた者) が奨学金を得ていたことを指摘している (61)。
- ¹¹ 河野 (2011) は、イニシエーション小説の代表的なものとして、アラン・シリトー (Alan Sillitoe) の『土曜日の夜と日曜日の朝』 (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958) や J・D・サリンジャー (J.D. Salinger) の『ライ麦畑でつかまえて』 (*Catcher in the Rye*, 1951) を挙げている。「成長」が階級意識を前提としながらも、「遺産」ではなくメリトクラシーによって社会的上昇を遂げるという意味で、『ピラミッド』は、教養小説の残滓を残したイニシエーション小説と言えるかもしれない。
- ¹² Johnston (1980) は、ディケンズの『大いなる遺産』 (*Great Expectations*, 1861) との類似点を少なからず指摘しているが (92-95)、『ピラミッド』においては、19世紀の教養小説と前提となる社会的上昇のプロット (遺産相続等) が奨学金を前提とするメリトクラシーに置き換えられていることに注意したい。また、オリヴァーの利己主義的な性格とエンディングを考慮すれば、従来の教養小説における「成長」と同一視することはできないように思われる。

引用・参考文献

- Baker, James R. ‘An Interview with William Golding’. *Twentieth-Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*. Vol. 28, No.2. Hempstead: U of Hofstra, (1982): 130-170.
- Carey, John. *William Golding: The Man Who Wrote Lord of the Flies*. London: Faber and Faber, 2009.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978.
- Crawford, Paul. *Politics and History in William Golding: The World Turned Upside Down*. Columbia: U of Missouri P, 2002.
- Crompton, Donald. *A View from the Spire: William Golding's Later Novels*. Oxford: Blackwell, 1985.
- Dick, Bernard. *William Golding*. Boston: Twayne Publishers, 1987.

- Genette, Gérard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP, 1980.
- Gindin, James. *William Golding*. London: Macmillan, 1988.
- Golding, William. *The Pyramid: with an Introduction by Penelope Lively*. London: Faber and Faber, 2013.
- Henry, Avril. 'Time in *The Pyramid*'. *William Golding Novels, 1954-67: a Case Book*. Ed. Norman Page. London: Macmillan, 1985.
- Johnston, Arnold. *Of Earth and Darkness: The Novels of William Golding*. Columbia: U of Missouri P, 1980.
- Kinthead-Weekes, Mark, and Ian Gregor. *William Golding: A Critical Study*. London: Faber and Faber, 2002.
- McCarron. *William Golding*. Devon: Northcole House Publishers, 2006.
- Pemberton, Clive. *William Golding*. London: Longman, 1969.
- Prince, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: U of Nebraska P, 1987. [遠藤健一訳『物語論辞典』. 東京: 松柏社, 1997.]
- Sugimura, Yasunori. *The Void and the Metaphors: A New Reading of William Golding's Fiction*. Bern: Peter Lang, 2008.
- Tiger, Virginia. *William Golding: The Unmoved Target*. London: Marion Boyers, 2003.
- 井上美雪. 「学校に行こう—イギリスの教育と階級」『愛と戦いのイギリス文化史 1900—1950 年』. 東京: 慶應義塾大学出版会, 2007 年. 53-68.
- オデール, アンドレ (吉田秀和訳). 『音楽の形式』. 東京: 白水社, 1973 年.
- 河野真太郎. 「文化とは何か—20 世紀後半イギリスの文化と社会」『愛と戦いのイギリス文化史 1951—2010 年』. 東京: 慶應義塾大学出版会, 2011 年. 19-34.
- 坂本公延. 『ウィリアム・ゴールドディング作品研究』. 東京: 鳳書房, 2003 年.
- 谷口秀子. 「手段としての笑いと認識—The Pyramid 論」『ウィリアム・ゴールドディングの視線—その作品世界—』. 東京: 開文社出版, 1998 年.